
Mémoire et intertexte dans la littérature de la 3^e génération de la Shoah : *Max, en apparence* de Nathalie Skowronek

JOSE LUIS ARRAEZ

p. 173-184
<https://doi.org/10.4000/textyles.3695>

Texte intégral

Introduction

- ¹ La mémoire littéraire de la 3^e génération d'après la Shoah est en voie de constitution. Bien que sa production littéraire ne soit pas encore très fournie, les titres publiés présentent un grand intérêt littéraire. Dans les lettres belges de langue française, un nom se distingue particulièrement par l'intensité de son engagement, celui de Nathalie Skowronek, petite-fille de Max, déporté au camp de Jawischowitz, et de Rayele, enfant cachée de la Shoah. Par le biais du roman *Max, en apparence* (2013) et de l'essai *La Shoah de Monsieur Durand* (2015), l'écrivaine témoigne des enjeux d'un double traumatisme en héritage, celui de ses grands-parents, victimes de la Shoah et celui de sa mère, témoin silencieuse du silence de ses géniteurs.
- ² Dans le cadre de la poétique du récit, l'objectif principal de notre travail sera le décryptage et l'analyse des fonctions que revêtent les intertextes¹ introduits par la romancière. À cette fin, notre travail privilégiera la perspective poétique, en prenant comme base les études de Gérard Genette, de Marc Eigeldinger, de Jean Ricardou et de Thiphaine Samoyault.

Après-postmémoire et intertexte à travers *Max, en apparence* de Nathalie Skowronek

- 3 *Max, en apparence* correspond pleinement à la théorie d'Éveline Ledoux-Beaugrand pour qui la littérature de la 3^e génération

s'emploie moins à jeter un regard sur le passé qu'à tirer au jour les restes de ce passé dont est pétri le présent. Elle procède souvent à partir des traces écrites et visuelles de la Shoah et s'inscrit par-là dans un rapport intertextuel à un passé éloigné qu'elle tente de circonscrire de ses mots².

- 4 Le travail de mémoire réalisé par la romancière traverse trois générations, dont la sienne. À ce sujet, il s'avère intéressant d'introduire comme point de départ la conceptualisation réalisée par Marianne Hirsch au sujet de la structure générationnelle de la transmission d'un fait traumatique. Au début des années 1990, la chercheuse introduit la notion de « postmémoire » dans le but de désigner

la relation que la « génération d'après » entretient avec le traumatisme personnel, collectif et culturel subi par ceux qui l'ont précédée, avec des expériences dont elle ne « se souvient » que par le biais d'histoires, d'images et de comportements au milieu desquels elle a grandi³.

- 5 Cette notion s'applique aux effets d'un traumatisme collectif expérimenté indirectement par un individu. Selon cette conceptualisation, Chinka, la mère de la narratrice, n'ayant bénéficié d'aucune « transmission parentérale⁴ », intègre « la génération d'après ». Quoique tardivement, elle commence à témoigner lorsque sa fille entreprend son « travail archéologique ». À la génération de la mémoire de la Shoah de Max succède donc la génération de la postmémoire de Chinka. À l'aide de cette terminologie, et afin de situer le point de vue générationnel de la narratrice, nous proposons l'expression « l'après-postmémoire » pour hiérarchiser sa position face aux deux générations précédentes.

- 6 Réinvestissant le concept forgé par Hirsch, Ledoux-Beaugrand souligne que « la postmémoire ne désigne pas un processus mémoriel au sens courant de la réminiscence d'événements dont un sujet a fait l'expérience⁵ », étant donné qu'elle « signale plutôt une connexion au passé établie par une forme d'appropriation créative qui s'efforce de réactiver et de réincorporer des structures mémorielles distantes⁶ ». Cependant, nous estimons que la notion de postmémoire appliquée dans le contexte de l'héritage intergénérationnel d'un traumatisme peut réunir ces deux acceptions sans qu'il y ait un conflit de contenus. Lorsqu'un individu établit par filiation directe ou par affiliation une connexion avec son/un passé traumatique, il n'est forcément pas dépourvu d'un stockage d'informations. Effectivement, ainsi que José Domingues de Almeida le soutient, « le travail postmémoriel assume un statut particulier de par la quantité, la qualité et la proximité documentaires, testimoniales, voire revendicatives⁷ ». La mémoire à long terme à travers l'action de la mémoire sémantique – les connaissances factuelles et les concepts acquis – est activée lorsque le rapport d'un individu avec les événements traumatisants se réalise par un investissement imaginaire et créatif.

- 7 Sur la base de ces considérations, nous avons constaté que l'après-postmémoire de la narratrice « est assisté » par sa mémoire sémantique, c'est-à-dire par les savoirs provenant de ses lectures, puis se révélant dans le roman sous forme d'intertexte. À cet égard, nous citerons Paul Ricœur pour qui « l'écrit conserve le discours et en fait une archive disponible pour la mémoire individuelle et collective⁸ ». Ayant établi que dans sa mise en acte de l'après-postmémoire, la narratrice fait appel à la mémoire littéraire de la Shoah avec une intentionnalité bien précise, nous proposons un classement de la pratique intertextuelle dans *Max, en apparence* en examinant l'attente du récepteur et la destination du contenu de l'intertexte.

La narratrice fait appel à la mémoire littéraire de la Shoah pour prolonger, compléter ou conclure son discours

Intertextes servant à combler les vides aliénés par le silence de Max

- 8 La reconstruction de la trajectoire existentielle de Max avant, pendant et après la Shoah devient une sorte de fouille archéologique où la narratrice-archéologue part en quête des souvenirs de son milieu familial et extra-familial pour les enregistrer. Une fois les bribes de la biographie de Max récupérées, la narratrice amorce sa reconstruction, son assemblage. Pour combler les épisodes manquants, elle recourt aux témoignages littéraires de la 1^{re} et de la 2^e générations afin d'imaginer la voix de Max, là où elle s'était tue.
- 9 Au sujet de ces silences, examinons « les mémoires de mort⁹ » de Max. Il en va ainsi de son voyage en train à Auschwitz dont elle ne possède qu'une idée vague. Il s'agit d'un épisode traumatisant pour les déportés dont les générations suivantes hériteront. Cependant, dans le cas de la narratrice, ce traumatisme se produit *in absentia*. En fait, elle cite dans *Max, en apparence*, sans introduction de marques typographiques spécifiques, l'*incipit* de son premier roman non publié, où ce sujet occupait une place importante : « Jamais Max ne me raconta son voyage vers Auschwitz. Ces quelques lignes ouvraient mon premier livre avorté¹⁰. » Dans cet intratexte¹¹, la voix de la narratrice-auteur face à sa propre création montre l'importance de l'absence du témoignage.
- 10 Ensuite, la référence¹² à *La Nuit* d'Élie Wiesel permet à la narratrice de « s'approcher de la réalité » (*Ma*, p.114) vécue par son grand-père à l'intérieur des wagons plombés : « J'ai accompagné ceux qui racontèrent de l'intérieur, comme Élie Wiesel décrivant dans *La Nuit* cette femme qui ne cesse de crier. "Des flammes, des flammes partout", prédit-elle. » (*Ma*, p.114) L'intégration¹³ de l'intertexte au moyen d'une référence précise comportant le nom de l'auteur et le titre de l'ouvrage, suivie de la citation du passage où une femme hurle constamment, permet à la narratrice de faire passer du possible au plausible le transfert de Max à Auschwitz-Birkenau.
- 11 Quelques pages plus tôt, la narratrice avait fait appel à un nouveau témoignage pour saisir l'angoisse de Max durant le transport : « Ici, m'appuyant sur le témoignage de Roger Perelman dont je venais de lire le récit, *Une vie de juif sans importance*, je commençais à inventer. » (*Ma*, p.118) L'opération d'intégration s'opère grâce à l'installation d'une référence concise à l'auteur-témoin et au titre de son ouvrage-témoignage. Tel est le point de départ qui permet à la narratrice de composer le voyage de déportation de son grand-père. Le retour au passé de l'après-postmémorial comme celui de la postmémorial est donc médiata, s'accomplissant par l'entremise de la mémoire et de sa représentation littéraire. De surcroît, rappelons l'hypothèse de Ledoux-Beaugrand pour qui « l'identification du corps textuel au corps réel devient le vecteur d'activation et de pérennisation de la mémoire des disparus¹⁴ ».
- 12 Là où finit le témoignage de Max, commence l'intertexte. Ainsi, la narratrice recourt à une « seconde main¹⁵ » pour narrer le choc émotionnel de Max, après l'arrivée du convoi au camp et l'ouverture des portes du train. Cette fois, la narratrice intègre trois citations de *Kapput* (1944) de Curzio Malaparte pour montrer l'effondrement des cadavres sur le quai suite à l'ouverture des portes des wagons : « quand enfin on libère les accès, ce sont des morts qui s'échappent du wagon ». « Ils tombaient par groupes, avec un bruit sourd, de tout leur poids, comme des statues de ciment », si bien que Sartori, y cherchant un ami, se retrouve enseveli « sous le monceau de cadavres comme sous une avalanche de pierres » (*Ma*, p.115).
- 13 Cette succession d'intertextes avec des repérages typographiques visibles s'intègre parfaitement dans le discours de la narratrice. La succession de citations est précédée d'un long métatexte allographe¹⁶ de Malaparte, témoin visuel des faits.

Intertextes concernant la famille de la narratrice

- 14 Une deuxième approche du contenu des intertextes nous permet de constater que ceux-ci sont destinés à prolonger et à conclure le sujet du discours de la narratrice concernant un membre de sa famille proche. Moyennant ces intertextes, elle se lie avec les grands auteurs-témoins de la Shoah par convergence ou par divergence¹⁷ selon le contenu des textes.
- 15 À travers ces transferts intertextuels, la narratrice fait converger l'attitude post-concentrationnaire de Max avec celle de certains rescapés célèbres pour leur témoignage : « "Je ne suis jamais retournée à Auschwitz, et je n'ai pas non plus l'intention de jamais y retourner dans cette vie." Le mot est de Ruth Klüger dans *Refus de témoigner*, son récit autobiographique. Il aurait pu être celui de Max. » (*Ma*, p.165) Cette citation ouvre la voie-voix à la narratrice pour indiquer la proximité de la position de Klüger avec la volonté personnelle de Max de ne plus jamais revenir dans le camp où il fut déporté. La romancière fait de la sorte coïncider la volonté de Klüger, pour qui Auschwitz-Birkenau n'est ni un lieu de pèlerinage, ni un musée, ni un établissement de formation, avec celle de Max.
- 16 En sens inverse, nous avons remarqué qu'un intertexte sous forme de citation permet de montrer la divergence de Max, sur un thème particulier avec d'autres persécutés – et cela, bien qu'ils ne soient pas Juifs. Tel est le cas de Marguerite Duras qui confesse les effets nocifs provoqués par sa visite en Allemagne : « Quand je vais en Allemagne le bruit des voix dans les rues, dans les cafés, les cris, j'entends les cris des SS dans les camps. Je suis perdue pour l'Allemagne. Je ne peux pas me voir là-bas, respirer¹⁸. » Ces mots de Duras n'auraient pas convenu à Max (*Ma*, p.209).
- 17 Dans un registre différent, nous avons noté que la narratrice évoque un ouvrage, qui lui revient en mémoire grâce à une association d'idées, après l'écoute du récit du comportement d'un membre de sa famille face à un événement en rapport avec la Shoah. Ainsi, la narratrice parvient à matérialiser les retrouvailles entre Max, de retour de déportation, et sa sœur Fanny : « J'insiste auprès de Fanny pour qu'elle me décrive davantage leurs retrouvailles. "Comment était-il ?" "Qu'est-ce qu'il t'a dit ?" J'ai en tête ce texte de Marguerite Duras, *La Douleur*, lu il y a longtemps, sur l'attente et le retour des camps de son mari, Robert Antelme. » (*Ma*, p.103) Faute de citation, l'intégration dans le roman est réalisée par l'installation d'une référence précise. Les retrouvailles entre le frère et la sœur introduisent un renvoi à la scène où Duras reproduit la rencontre émouvante entre « Robert L. », de retour de déportation, et sa femme.
- 18 Le silence des victimes dans l'après-Shoah, aussi éloigné dans le temps soit le traumatisme, s'accompagne forcément de certains comportements sociaux. Citons notamment leur discrétion auto-imposée afin de ne pas se faire remarquer dans une société post-Shoah, dont ils se méfient. Rayele, mère de la narratrice, est victime de ce traumatisme transhistorique qui annule sa vie extra-familiale, et parfois même familiale. À nouveau, la narratrice se sert d'un intertexte pour relier l'attitude de Rayele avec celle de Vladek Spiegelman, via le témoignage de son fils, le dessinateur de bande dessinée :
- [...] rester discrète, toujours ce même héritage de la guerre qu'elle [Rayele] a transformé en règle absolue : ne pas attirer l'attention sur soi, ne pas faire de vagues. Ce que comprend très vite un autre survivant, rescapé celui-ci d'un ghetto de Pologne puis des camps : Vladek Spiegelman. (*Ma*, p.89)
- 19 La voix de Vladek apparaît dans le roman à travers un métatexte allographe qui procure un entourage au texte sur un ouvrage non référencé, suivi d'une citation dépourvue également de référence bibliographique au sujet de la hantise de s'exposer à une douleur inutile.
- 20 La difficulté à raconter fait également partie des symptômes du post-traumatisme des victimes de la Shoah. L'impossibilité de prendre ouvertement la parole sur des faits naturels transporte Max et sa famille dans le domaine des secrets, domaine hétéroclite où s'accumulent les expériences inénarrables :

Dans ma famille, nous en étions loin. Personne n'avait trouvé comment raconter. C'est à peine si on avait dit à ma mère pourquoi elle avait hérité du prénom de sa grand-mère paternelle (ce que formule Henri Raczymow dans *Heinz*, lui dont le prénom a été choisi en mémoire de son oncle disparu). (*Ma*, p. 109)

- 21 Raczymow reconstruit dans *Heinz* (2011) l'histoire de son oncle déporté. L'intégration de l'intertexte se réalise par l'installation d'une référence précise. Cette digression, où l'autrice établit un lien entre sa mère et le romancier, constitue également un moyen de réunir le passé et le destin de deux individus de la 2^e génération. La romancière tisse ainsi une toile entre plusieurs membres d'une même génération, ce qui crée un esprit de groupe.
- 22 Une troisième manifestation du deuil de la post-Shoah est constituée par les cauchemars terrifiants des victimes – cauchemars au cours desquels ils ressuscitent les scènes douloureuses du passé. La romancière aborde cette question à travers le témoignage de Chinka à la narratrice lorsqu'elle lui révèle qu'elle a été témoin, de nombreuses nuits, de l'agitation de son père, victime de mauvais rêves :

Ce sont des cauchemars, qui se répètent nuit après nuit, et ma mère troublée, se demande si c'est normal. Je voudrais lui citer Art Spiegelman, l'auteur de *Maus...* répondant à sa femme Françoise, laquelle s'inquiète des cris qui parviennent de la chambre de son beau-père. (*Ma*, p. 108)

- 23 En effet, la femme d'Art Spiegelman a été témoin d'une mémoire emprisonnée dans un passé douloureux. Suite à la confession de sa mère, vient à l'esprit de la narratrice la réponse offerte par le dessinateur à son épouse sur les cauchemars de son père. Avec un effet de convergence et sous forme de référence, la narratrice renvoie à Spiegelman pour situer sur un même plan l'expérience de sa mère victime de la permanence douloureuse de ces vécus d'épouvante.

Intertextes qui concernent la narratrice comme membre de sa famille et de la 3^e génération

- 24 Nous avons noté que l'intégration du discours d'une « seconde main » dans celui de la narratrice est destiné de même à renforcer sa position, à travers sa divergence ou sa convergence avec l'auteur inséré. Les questions reprises se rapportent essentiellement à la mémoire, au silence, à la prise de parole de la génération où s'inscrit la narratrice, et à la portée symbolique d'Auschwitz-Birkenau.
- 25 Georges Perec, orphelin de la Shoah et enfant caché, subira le même sort que Rayele après l'arrestation de ses parents. Pour les deux enfants, l'oubli et le silence deviennent une auto-imposition dans le but de s'adapter à une société d'après-Shoah. Cependant, la 3^e génération s'affranchit de cette double imposition dans le but d'accomplir sa résilience. La narratrice intertextualise un passage d'« Autobiographie rêvée¹⁹ » pour mettre en scène la rupture de la 3^e génération avec le silence :

[...] faire semblant (ce en quoi j'ai longtemps excellé, surpassant en cela, et de loin, ma mère et ma grand-mère), se soumettre obstinément au diktat énoncé par Georges Perec (*Un homme qui dort*) : « Tu oublies que tu as appris à oublier, que tu t'es, un jour, forcé à l'oubli » ; bref, exactement le contraire de ce que je suis en train de faire : parler, révéler les zones d'ombre, déterrer quand on me demande de me taire et de ne pas faire d'histoires, vilaine Épinglette, chercheuse de poux, pélican noir. (*Ma*, p. 91)

- 26 La divergence de la narratrice avec l'auteur de la citation, suivie d'un commentaire personnel, devient un prétexte pour exprimer la prise de position de la nouvelle génération. L'intertexte permet l'expression de la position idéologique de la narratrice, son « détournement culturel²⁰ ». Une fois la parole déliée, la narratrice accepte sa mission et ses défis, consciente qu'elle devra braver les interdits de la transmission de la Shoah afin de reconstruire l'histoire de Max, d'où l'importance accordée aux sources bibliographiques transformées en intertextes dans ses créations littéraires.

27 Certains intertextes du roman envisagent l'établissement d'un parallélisme entre le témoignage de la narratrice et celui d'auteurs appartenant aux générations précédentes, et ayant fait autorité sur des sujets précis concernant la transmission de la mémoire de la Shoah.

28 Le journaliste de guerre soviétique Vassili Grossman est un paradigme pour la narratrice, témoin d'une réalité historique vécue à la 1^{re} personne :

Voilà où j'en [la narratrice] suis. J'essaie de parler de ce que j'ai vu. « De ce que j'ai vu personnellement », pour reprendre les termes de Vassili Grossman témoignant de ce qu'il découvre au fur et à mesure que l'Armée rouge, qu'il accompagne comme journaliste, libère les villes et les villages. [...] Je n'ai rien d'équivalent à relater mais ce que j'ai vu, ce donc j'ai été témoin, c'est de la souffrance d'un homme, Max, mon grand-père [...]. Est-ce suffisant pour prendre la parole ? (*Ma*, p.126-127)

29 La citation de Grossman dépourvue d'indication bibliographique donne matière à la narratrice pour soutenir que tout témoignage engagé est valable, indépendamment de sa filiation à une génération ou à une autre. Effectivement, l'un et l'autre sont témoins de faits historiques différents, leurs visions se situent sur des axes chronologiques et géographiques différents, et avec des actants différents. Toutefois, son importance réside dans le contenu de son témoignage.

30 Nous avons cependant constaté que la conviction de la narratrice quant à l'importance et la légitimité de ce dont elle a été témoin se transforme en scepticisme lorsqu'elle passe à l'action. L'appartenance à un groupe contribue néanmoins à lui remonter le moral. L'intégration de la citation suivante permet à la narratrice de constater qu'elle ne se retrouve pas seule dans son positionnement puisque celui-ci converge avec celui de Spiegelman : « Ce que j'ai à dire justifie-t-il de rompre le silence ? "C'est tellement présomptueux de ma part", dit Art Spiegelman à sa femme Françoise. Et ma tête, vaincue, s'enfonce timidement dans mes épaules. » (*Ma*, p.127) La présence de ce type de citation où nous constatons la convergence entre l'auteur de *BD* et la narratrice permet de deviner la portée psychologique de la littérature assimilée par la narratrice. L'identification avec Spiegelman en raison de l'aveu de son arrogance situe sur le même plan leurs intérêts sociaux et littéraires.

31 La narratrice reviendra sur cet aspect à travers Annette Wieviorka dont la position sur la prise de parole s'oppose à la sienne : « C'est l'historienne Annette Wieviorka qui, dans un livre que je devore, *L'Heure d'exactitude*, pose la question des bienfaits de la parole. En quoi serait-elle salvatrice ? [...] Alors que je suis en train de révéler l'histoire de ma famille, ma confiance vacille. » (*Ma*, p.149) L'intégration de Wieviorka à travers une référence précise à son essai *L'Heure d'exactitude ; histoire, mémoire, témoignage. Entretiens avec Séverine Nickel* (2011) et une brève métatextualisation permet à la narratrice de s'autoanalyser. L'intertexte la situe face à son esprit, qui se montre finalement hésitant sur l'opportunité, ou non, de rendre publiques ses intrigues familiales en tant qu'instrument thérapeutique lui garantissant le dépassement du trauma hérité.

32 Venons-en à la voix de Ruth Klüger dans le roman qui devient, à travers Annette Wieviorka, le *mentor* de la narratrice dans la question difficile de la portée symbolique actuelle d'Auschwitz-Birkenau :

J'avais suivi l'air du temps qui voulait que le nom d'Auschwitz fût devenu une sorte de formule générique englobant l'ensemble du génocide. « Un terme métonymique », pour reprendre l'analyse d'Annette Wieviorka, laquelle allait dans le sens de Ruth Klüger : « La plupart des gens, et même mes propres fils, n'ont pas envie de retenir les noms des petits camps. » Cela s'était inscrit en moi au point que je n'avais pas enregistré la nuance avancée par mon grand-père, pas plus que l'indication prudente de ma mère, restant fixée à cette seule évocation d'Auschwitz. (*Ma*, p.157-158)

33 L'intégration de Wieviorka, et indirectement de Klüger, se réalise par le biais de deux citations dépourvues de références bibliographiques, ce qui lui permet de rendre visible son alignement sur leurs déclarations.

Convergence ou divergence de la narratrice-auteur avec un auteur du point de vue littéraire

34 Dans certains passages du roman, la narratrice-petite-fille-de-déporté cède la parole à la narratrice-écrivaine pour commenter son projet littéraire comme passeuse de témoin. Elle explique ainsi, à plusieurs reprises, ses soupçons, ses inquiétudes et ses convictions. À travers les références et les allusions littéraires, nous devinons les *alter ego* de la narratrice dans la littérature de filiation de la Shoah.

35 Malgré le fossé générationnel, Élie Wiesel reste pour la narratrice un modèle à suivre. Moyennant la référence précise à *La Nuit*, la narratrice montre son affinité avec la technique utilisée par le rescapé pour la transmission de la mémoire de sa déportation :

J'ai essayé de m'approcher de la réalité de la déportation du mieux que je pouvais. J'ai multiplié les sources et accumulé les témoignages. J'ai accompagné ceux qui racontèrent de l'intérieur, comme Élie Wiesel décrivant dans *La Nuit* cette femme qui ne cesse de crier. (*Ma*, p. 114)

36 Concernant la stratégie littéraire à suivre, la narratrice s'identifie également avec celle que Daniel Mendelsohn utilise dans *Les Disparus* (2006), roman dans lequel l'auteur décrit les différentes modalités de recherche accomplies pour la reconstruction biographique des membres de sa famille maternelle assassinés durant la Shoah. La citation est précédée d'une métatextualisation du roman permettant de contextualiser la convergence avec le romancier américain :

Je n'accompagnerai les miens que jusqu'à un certain point. Je n'entrerai pas dans leurs têtes. Je ne serai jamais complètement avec eux. Raconter en donnant à voir serait artificiel, déplacé. C'est Daniel Mendelsohn dans *Les Disparus* s'arrêtant au seuil des chambres à gaz du camp de Belzec : « Je n'essaierai pas d'imaginer ce que c'est, parce qu'il est seul là-dedans, et ni moi ni personne ne peut aller là avec lui. » Ou Vassili Grossman se réfugiant dans la poésie pour tenter de décrire l'indescriptible. (*Ma*, p. 137)

37 S'il est vrai que, pour Hirsch, la médiation avec le passé s'effectue par l'entremise de l'imaginaire, certains espaces restent fermés à l'imagination. Celle de la narratrice s'éteint là où commence le respect à l'égard de ceux qui furent gazés et incinérés, le respect à l'égard de leur famille. La narratrice fait sienne l'attitude adoptée par le romancier dans son projet littéraire, personnel et familial. Mendelsohn devient ainsi l'*alter ego* littéraire de la narratrice dont le *modus operandi* littéraire est identique. Le travail minutieux de documentation à travers la consultation, la confrontation et la vérification de la documentation officielle, combinée avec la collecte d'informations fournies par les témoins sont à la base de leur travail. L'intertexte vise également à son identification et à sa légitimation avec l'auteur et l'ouvrage pris en référence, du point de vue du choix narratif, éthique et moral.

En guise de conclusion

38 Antoine Compagnon, « une seconde main » implicite dans ce travail, affirmait que la citation devenait pour l'auteur le résultat de la séduction d'un ensemble de lectures précédentes : « [Elle] tente de reproduire dans l'écriture une passion de lecture, de retrouver l'instantanée fulgurance de la sollicitation, car c'est bien la lecture, sollicitieuse et excitante, qui produit la citation²¹. » Sur la base de cette étude, nous souhaitons élargir cette définition à l'utilisation de l'intertexte quelle que soit sa typologie. Nous avons constaté que cette « seconde main » devient un adjuvant pour la narratrice dont la finalité principale est de la soutenir, de la renforcer et de la guider dans son travail comme passeuse de témoin de la Shoah à travers la littérature. Les ouvrages de la 1^{re} et de la 2^e générations lus par la narratrice se présentent comme des textes de filiation, qui s'enrichissent en outre grâce à la 3^e génération au moyen de son actualisation. De plus, nous avons observé que le choix du matériel discursif introduit par la romancière présente une grande variété, du point de vue du genre. Le seul mot

d'ordre qui explique les emprunts littéraires est le refus de la fiction, et la filiation avec le biographique.

39

Nous avons également noté que la mémoire de la narratrice a été acquise partiellement à travers la voie culturelle moyennant la « littérature au second degré ». Houdart-Mérot sous-titre un article consacré à l'intertextualité « Parler de soi avec les mots des autres²² » ; effectivement, nous avons pris conscience de cette réalité à travers l'ouvrage de Nathalie Skowronek puisqu'au moment où la 3^e génération, protagoniste du récit, disserte de la mémoire et la postmémoire de la Shoah, elle le fait à travers les mots des autres. Il en résulte ainsi un roman polyphonique où la première voix s'entrelace avec des voix secondaires provoquant une sorte de dialogisme bakhtinien convergent ou divergent autour de la mémoire et de la postmémoire de la Shoah.

Notes

1 Désormais, et dans notre optique, nous considérons un intertexte quel que soit le texte repris à un autre auteur.

2 Ledoux-Beaugrand (Évelyne), « Les restes d'Auschwitz. Intertextualité et postmémoire. Jan Karski de Yannick Haenel et C'est maintenant du passé de Marianne Rubinstein », dans *Études françaises*, n° 49, 2013, p. 146.

3 Hirsch (Marianne), « The generation of postmemory », dans *Poetics Today*, vol. 29, n° 1, 2008, p. 114. Traduction de Philippe Mesnard.

4 Voir Stern (Anne-Lise), *Le Savoir-Déporté. Camps, histoire, psychanalyse*, préface de Nadine Fresco et de Martine Leibovici, Paris, Seuil, coll. La Librairie du XXI^e siècle, 2004.

5 Ledoux-Beaugrand (Évelyne), « Les restes d'Auschwitz. Intertextualité et postmémoire. Jan Karski de Yannick Haenel et C'est maintenant du passé de Marianne Rubinstein », *op. cit.*, p. 148.

6 *Ibid.*, p. 149.

7 Domingues de Almeida (José), « La Shoah post-mémorée à la troisième génération. L'exemple de Marianne Rubinstein : essai et récit », dans *Carnets*, n° 10, 2017, p. 3.

8 Ricœur (Paul), *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, Paris, Seuil, 1986, p. 139.

9 Du point de vue clinique, ces silences intentionnés sont appelés des « mémoires de mort ». Suivant la définition de Fossion : « La mémoire de mort [...] concerne toute la partie indicible de leurs douloureux souvenirs liés à la Shoah. » (Fossion [Pierre] et alii, « Résilience familiale et transmission transgénérationnelle du traumatisme de la Shoah », dans *Annales Médico Psychologiques*, n° 164, 2006, p. 118)

10 Skowronek (Nathalie), *Max, en apparence*, Paris, Arléa, 2013, p. 114. Dorénavant, les références à ce roman seront données entre parenthèses dans le corps du texte au moyen de l'abréviation Ma suivi du numéro de page.

11 Nous reprenons la terminologie de Eigeldinger : « lorsqu'un auteur se cite lui-même, il paraît préférable de parler d'intratextualité ou bien à la limite d'autotextualité ». (Eigeldinger [Marc], *Mythologie et intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 11) L'intratextualité s'explique comme la reprise d'éléments appartenant à des ouvrages créés antérieurement par un auteur, dont la finalité est de les réintégrer dans un texte nouveau. Ricardou utilise la notion d'« intertextualité restreinte », à savoir, les rapports intertextuels entre textes du même auteur. (Ricardou [Jean], « Terrorisme, théorie », dans Robbe-Grillet, *colloque de Cerisy*, UGE, 10/18, 1976, p. 12-13)

12 Nous reprenons la différence établie par Samoyault entre référence et allusion : « La référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique. » (Samoyault [Tiphaine], *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 35) « L'allusion peut elle aussi renvoyer à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité autant que la citation [...] ou à une constellation de textes plus qu'à un texte précis. » (*Ibid.*, p. 36)

13 À propos des opérations d'intégration d'un intertexte par installation ou suggestion, voir Samoyault (Tiphaine), *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, *op. cit.*, p. 43-50.

14 Ledoux-Beaugrand (Évelyne), « Les restes d'Auschwitz. Intertextualité et postmémoire. Jan Karski de Yannick Haenel et C'est maintenant du passé de Marianne Rubinstein », *op. cit.*, p. 157.

15 Voir Compagnon (Antoine), *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

16 Suivant la définition de Genette de la métatextualité : « la relation, dite "de commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer » (Genette [Gérard], *Palimpsestes*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1982, p. 11), Canvat précise deux types de métatextes : ceux qui procèdent de l'auteur lui-même (les métatextes auctoriaux) et ceux qui résultent de la critique (les métatextes allographes). Voir Canvat (Karl), *Enseigner la littérature par les genres. Pour une approche théorique et didactique de la notion du genre littéraire*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1999.

17 À propos de ces deux notions, voir Samoyault (Tiphaine), *L'Intertextualité*. Mémoire de la littérature, *op. cit.*, p.107-110.

18 Les mots sont de Marguerite Duras dans *Le Monde extérieur* (tome 2) de *Outside*.

19 Appartenant à *Un homme qui dort*, 1967.

20 Samoyault (Tiphaine), *L'Intertextualité*. Mémoire de la littérature, *op. cit.*, p.73.

21 Compagnon (Antoine), *La Seconde Main ou le travail de la citation*, *op. cit.*, p.27.

22 Houdart-Mérot (Violaine), « L'intertextualité comme clé d'écriture littéraire », dans *Le Français aujourd'hui*, n°153, 2006, p.28.

Pour citer cet article

Référence papier

Jose Luis Arraez, « Mémoire et intertexte dans la littérature de la 3^e génération de la Shoah : *Max, en apparence* de Nathalie Skowronek », *Textyles*, 57 | 2019, 173-184.

Référence électronique

Jose Luis Arraez, « Mémoire et intertexte dans la littérature de la 3^e génération de la Shoah : *Max, en apparence* de Nathalie Skowronek », *Textyles* [En ligne], 57 | 2019, mis en ligne le 01 décembre 2019, consulté le 18 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/3695> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.3695>

Auteur

Jose Luis Arraez

Université d'Alicante (Espagne)

Droits d'auteur

Tous droits réservés